

ПРОБЛЕМА БЕССМЕРТИЯ В РОМАНЕ АДОЛЬФО БЬОЙ КАСАРЕСА "ИЗОБРЕТЕНИЕ МОРЕЛЯ"¹

Демина А. И.

Самарский национальный исследовательский университет
имени академика С.П. Королева,
кафедра философии, сотрудник

В статье анализируется проблема бессмертия в романе аргентинского писателя Адольфо Бьой Касареса «Изобретение Мореля». Бессмертие рассматривается как эстетическая и техническая проблема, определяющая художественную структуру произведения и ставящая вопросы о границах человеческой природы.

Ключевые слова: бессмертие, А. Бьой Касарес, сознание, техника, поэтика романа.

Проблемы смерти и бессмертия, неразрывно связанные друг с другом, находятся в центре рефлексивной деятельности человека, являются определяющими для религиозных, философских, эстетических систем. Отношение к смерти определяет отношение к жизни [3], а способ бытия человека в мире влияет на представление о пределах и целях существования.

¹Работа выполнена при поддержке Совета по грантам Президента Российской Федерации, проект МД-6200.2016.6 «Семиотические основания техники и технического сознания».

Представления о смерти имеют историко-культурную и мировоззренческую обусловленность, неразрывно связаны с психофизической проблемой. Бессмертная душа и вечная материя, вопросы о возможности prolongation биологической жизни, о преодолении разложения человеческого тела, о сознании как носителе человеческой личности и возможностях сохранения сознания без тела – вот круг проблем и задач, связанных с бессмертием, решаемых религиозными, философскими, научными и техническими средствами.

Тема смерти и возрождения, трансформации, перерождения, являясь одним из основных ритуальных сюжетов первобытного человека, становится архетипическим сюжетом искусства. Само художественное произведение с появлением представления об авторстве в искусстве становится способом преодоления смерти посредством памяти («*Exegi monumentum*» Горация). Говоря о бессмертии как теме художественного произведения, можно обозначить несколько тенденций. Желание бессмертия может проявляться нарциссически, как жажда вечной молодости («Портрет Дориана Грея» О. Уальда), которая становится аллегорией вседозволенности и ставит под вопрос моральные нормы. Другим распространенным мотивом является сюжет вечной жизни как проклятия, сюжет Агасфера, реализуемый, в частности, в рассказе Х.Л. Борхеса «Бессмертный», прототипом города бессмертных в котором стал остров Лаггнегг Дж. Свифта. Мертвая и живая вода волшебных ска-

зок, философский камень, Святой Грааль как способы воскрешения или обретения вечной жизни порождают множество сюжетов.

К началу XX века бессмертие как преодоление старения и умирания становится научной и технической задачей, что находит свое отражение и в художественной литературе (К. Чапек «Средство Макропулоса», А. Беляев «Голова профессора Доуэля», А. и Б. Стругацкие «Пять ложек эликсира» и др.). Постановка под вопрос неизбежности смерти и возникновение веры в возможности ее преодоления впервые возникают в философии русского космизма и в учении его основателя Н. Фёдорова [6]. Бессмертие как трансформация человеческой природы в XXI веке определяет вектор перехода человечества к третьей ступени технического сознания, «третьей природе», где человек становится неочеловеком [7].

Роман аргентинского писателя начала XX века Адольфо Бьой Касареса «Изобретение Мореля» является собой интересный пример художественной рефлексии по поводу проблемы бессмертия, представленной в сочетании ее эстетического и технического аспектов. Как нам видится, он ставит актуальные для современной эпохи вопросы художественного языка, а также задач и перспектив науки и техники. Опубликованный в 1940 году молодым писателем, другом и соавтором Х.Л. Борхеса, роман производит впечатление на читателя и впоследствии оказывает влияние на латиноамериканскую и европейскую литературу и

кинематограф («Солярис» С. Лема, «Прошлым летом в Мариенбаде» Алена Роб-Грийе и даже телесериал «Lost»). На русском языке существует незначительное количество критических и научных работ, посвященных творчеству Бьой Касареса, в основном представляющих собой рецензии на публикацию романа ([1], [2], [5], [8], [9]).

На наш взгляд, заявленная в романе проблема возможности обретения бессмертия техническими средствами, путем создания «живых изображений», записанных как сумма всех чувственных ощущений на некий искусственный носитель и способных к бесконечному воспроизведению, разворачивается как конфликт на нескольких, переплетенных между собой уровнях: 1) фабульный (конфликт рассказчика и Мореля, вызванный общей любовью к Фаустине); 2) сюжетный (столкновение разных способов использования изобретения); 3) поэтологический (оппозиция разных подходов к созданию художественного/технического произведения, тематизация вопросов творчества); 4) философский (проблематизация границ технического и антропологического).

Рассмотрим подробнее реализацию поэтологического и философского уровней конфликта.

«Изобретение Мореля» как поэтологический роман

Собственно, внимание к жанровым особенностям романа привлекает Х.Л. Борхес, написавший предисловие, в котором называет «Изобретение Мореля» «полицейским романом», причисляя его к приключенческой литературе и обозначая конфликт приключенческого и «психологического» типов романа: *«...приключенческому роману свойственно неукоснительное соблюдение законов жанра. Роман характерный, "психологический" склонен стать бесформенным. Русские писатели и их приверженцы показали — до тошнотворности, — что все позволено: самоубийства от счастья, убийства от благодати, появились персонажи, любящие друг друга до того, что готовы навсегда разлучиться, доносчики из гордыни либо смирения. Сия полная свобода грозит закончиться полным крахом. С другой стороны, "психологический" роман желает быть также и романом "реалистическим": он хотел бы, чтобы мы забыли его искусственную словесную природу, и со всей тщетной определенностью (или со всей немошной неточностью) пытается создать новое правдоподобие. У Марселя Пруста есть страницы, есть главы, неприемлемые для изобретателя вымыслов: мы, сами не сознавая этого, смиряемся с ними как с ежедневной банальностью и ленью. А у приключенческого романа нет*

ни малейшего намерения стать описанием реальности: он искусственен и ни в коей мере не страдает от этого. Опасение повторить повествовательное своеобразие "Золотого осла", семи путешествий Синдбада или "Дон Кихота" заставляет его неукоснительно следовать законам жанра» [4; 13-14].

Предисловие Борхеса высвечивает коллизию оппозиции миметической и антимиметической тенденций в искусстве: миметичность и фикциональность, правдоподобие, наивный реализм, попытки размывания границ искусства и реальности — с одной стороны, и нарочитая искусственность, сделанность, обнажение формы, структуры, фантастичность, увлекательность, чудесные события, удивительные приключения, волшебство, динамичный сюжет — с другой. Обе тенденции на практике могут не существовать в чистом виде, но их оппозиция, тем не менее, составляет сюжетный нерв художественного языка XX века. Рассмотрим, как этот поэтологический конфликт представлен в романе Бьой Касареса.

Фабула романа — фантастическая. Некий беглец, спасаясь от преследующих его властей, попадает на остров, затерянный в Тихом океане. Ходят слухи о поразившей остров страшной болезни, разлагающей тело, поэтому он пустует и становится надежным укрытием для героя. Единственные следы человечества — заброшенные музей, часовня и бассейн. Герой истощен, его одолевают навязчивые мысли о пресле-

довании. Со временем он более или менее приходит в себя, устраивает себе кров и добывает пищу. Однако внезапно налаженный быт нарушается появлением загадочных людей, которых герой вначале принимает за своих преследователей. Люди эти ведут себя странно, на него внимания не обращают, а действия их повторяются. Они похожи на призраков, но при этом состоят из плоти и крови. Главный герой тайно наблюдает за ними, влюбляется в женщину по имени Фаустина, начинает испытывать ревность к человеку по имени Морель. Со временем он постигает их загадку. Оказывается, Морель – ученый, который изобрел особый способ записи образов (людей, зданий, животных) и последующего их воспроизведения. Это не видео и не аудио в современном понимании, а полная запись реальности со всеми ее ощущениями. Морель пригласил своих друзей и женщину, в которую он влюблен, на остров, чтобы записать их на свое устройство, а потом, запустив проектор-проигрыватель, оживить их. Учитывая, что устройство воспроизведения приводится в действие силой прилива, эти записанные образы («подобия») воспроизводятся на острове вечно. Таким образом, Морель хотел достигнуть бессмертия для себя и своих друзей, считая, что его «подобия» – полноценные люди.

Однако у изобретения имеется побочный эффект – живые существа, подвергнувшиеся записи, начинают разлагаться и умирать, что дает повод сделать Морелю вывод о наличии у них души, переходящей из тела

в изображение: *«Воздействие моего аппарата на человеческие, животные и растительные излучатели подтверждает гипотезу о том, что подобия обладают человеческой душой»* [4; 69].

Осознав, что возлюбленная Фаустина существует теперь только в виде изображения, герой решает создать свою запись поверх сделанной Морелем: включив аппарат, он записывает в течение недели себя рядом с Фаустиной и другими отдыхающими, играя свою роль, как актер, и создавая новую реальность, неотъемлемой частью которой он становится.

Роман вписан в богатый литературный контекст. Начинается он как робинзонада: беглец, скрывающийся от преследования властей, оказывается на необитаемом острове, где борется за жизнь, добывает себе пищу, обустривает быт. Однако если логика приключенческого романа в духе *«Робинзона Крузо»* определяет фабульно первые сто дней жизни героя на острове, то сюжет начинается одновременно с вторжением в эту логику фантастического элемента, чуда, которое и становится импульсом к написанию текста дневника (*«Сегодня на острове произошло чудо»* [4; 17]; *«Я хочу, чтобы мои записки послужили свидетельством чудесного и зловещего события»* [4; 18]). Записки безымянного робинзона начинаются в тот момент, когда на его острове появляются люди, впервые давшие о себе знать, что примечательно, звуком фонографа. Так в круг читательских ожиданий включается традиция приключенческой литературы: «Та-

инственный остров» Жюль Верна, «Остров сокровищ» Р. Стивенсона, «Остров доктора Моро» Г. Уэллса, ассоциации с последним подкрепляются именем персонажа – Морель.

Обращает на себя внимание искусственная, литературная природа основных персонажей, образующих классический любовный треугольник: безымянного рассказчика-автора дневника, Мореля и Фаустины. Морель буквально сходит со страниц книг – помимо уже упомянутой ассоциации с доктором Моро, кстати, заботливо предложенной Борхесом в предисловии (*«в самом названии – сыновняя дань другому островному изобретателю: Моро»* [4;15]), существует более прямая связь, о которой Борхес умалчивает, - с персонажем его рассказа «Жестокий освободитель Лазарус Морель», входящего в цикл «Всемирная история низости». Фаустина своим именем вызывает к жизни фаустовский дух и, действительно, воплощает в романе то, что О. Шпенглер определяет как фаустовскую душу, поскольку любовь к ней объединяет Мореля и рассказчика в их стремлении «остановить мгновение» любой ценой. Служение Фаустине как образ одержимости познанием обретает в произведении техническое и эстетическое измерение: Фаустина выступает как муза технического гения Мореля и «художественного» гения рассказчика.

Символическим оказывается и место действия романа – изолированный, оторванный от цивилизации остров в Тихом океане, как мы уже упоминали, с од-

ной стороны, отсылает читателя к традициям приключенческой литературы и робинзонад, с другой — становится пространством «вне жизни», творческой и технической лабораторией, полем эксперимента и местом посмертного существования, раем и адом одновременно. Знаковым является набор объектов на острове: музей, часовня и бассейн, построенные в футуристическом стиле и совмещающие в себе прошлое и будущее. Часовня (символ веры) пустует, бассейн (вода как символ зарождения жизни) кишит змеями, музей (символ культурной памяти) становится техническим объектом — вместилищем изобретения, записывающего и транслирующего «живые» изображения: *«Слово "музей", которое я употребляю для названия этого здания, осталось от тех времен, когда я разрабатывал первые проекты моего изобретения, еще не зная всех его возможностей. В те дни я думал издавать большие альбомы, создавать публичные и семейные музеи моих изображений»* [4; 72]. Музей, в котором *«мог бы разместиться великолепный отель человек на пятьдесят или санаторий»* [4; 22], действительно, оказывается местом жизни и одновременно «пребывания в вечности» людей-изображений, которые становятся произведениями гения-техника, подобно книгам в его библиотеке: *«В холле огромная, но однобоко составленная библиотека: одни романы, стихи, пьесы (если не считать маленькой книжицы — Belidor. Travaux. Le Moulin Perse ("Труды по персидским мельницам")), Париж, 1937,*

которую я снял с зеленой мраморной полки и которая теперь оттягивает карман моих превратившихся в лохмотья брюк» [4; 22].

Поэтологический конфликт, прочтение которого закладывается предисловием Борхеса, обнаруживается в конфликте двух главных героев: с одной стороны – рассказчик - автор дневника, создающий художественную реальность своего рассказа, а также новой записи, в которой он включает себя в неделю жизни на острове; с другой стороны – Морель, чье имя вынесено в заглавие произведения, который является творцом того мира, в который попадает рассказчик (собственно, весь роман также может прочитываться в соответствии со своим заглавием, как произведение изобретательского гения Мореля). Морель – технический демиург, построил здания на пустынном острове, создал сложные машины, изобретатель, инженер. Рассказчик – признается в своей *«технической беспомощности»*, пытается выживать на острове, питаясь тем, что он дает, при этом он писатель, автор дневника, вынашивает замыслы написать трактаты, *«которым надлежит оправдать пребывание моей тени на этой земле»*, *"Моя защитительная речь, обращенная к живым"* и *"Похвала Мальтусу"*. При этом рассказчик и Морель – двойники, их объединяет любовь к Фаустине и жажда бессмертия: *«Я осматрел все полки, думая найти что-нибудь полезное для моих прерванных судебным процессом исследований, которые я попытался продолжить в теперешнем*

уединении (мысль моя в том, что мы утрачиваем бессмертие, поскольку не развиваем в себе сопротивляемость смерти; в основе по-прежнему лежит изначальная, устаревшая идея: обессмертить весь организм. Сохранять следует только то, что представляет интерес для сознания)» [4; 22].

Противостояние героев тематизирует вопросы природы художественного творчества. Морель и рассказчик реализуют два способа создания произведения: Морель – реалист, запечатлевает жизнь, как она есть, переносит в произведение «душу» мира и свою душу, его произведение правдоподобно, оно и есть сама жизнь. При этом Морель как герой схематичен, рождается из произведений Борхеса и Уэллса, воплощает фантастическую и приключенческую линию в литературе (герой-изобретатель, безумный ученый и т.п.). Рассказчик – автор, который обнажает перед читателем структуру своего произведения (запись жизни на острове), не скрывает от читателя его фикциональной природы: мы знаем, что запись, которая останется, иллюзорна, сконструирована им с определенной целью, причем сконструирована из уже имеющегося материала Мореля (постмодернистская парадигма). Однако используя имеющийся вторичный материал (запись записи), рассказчик пытается сделать его правдоподобным, чтобы эта иллюзия обрела статус подлинной реальности, метафизической подлинности истинной любви (*«Я вижу свое подобие рядом с Фостин и забываю, что она — ненастоящая.*

Неосведомленный наблюдатель решил бы, что эти двое влюблены и жить не могут друг без друга» [4; 95]). При этом перед нами дневник героя, его произведение в жанре «психологической» литературы. Именно его сознание – тот единственный канал, благодаря которому читателю становится доступен мир изобретения Мореля.

Морель – творец своего (но как он декларирует, коллективного) персонального «рая», который оборачивается адом в тот момент, когда он разоблачает истинные цели поездки. При этом его изобретение будто бы позволяет скопировать саму реальность во всей ее полноте, скопировать «душу», то есть он творит свое «произведение» из реальности, жизнь становится его материалом. Однако этот материал ему не подвластен: его друзья живут своей жизнью, ограниченные только временем и местом как условиями, которые задает Морель – автор. Управлять их волей, поступками, желаниями, мотивами он не способен. Считается, что души переходят в снятый образ и живут вечно, но это вечность вечного повторения, без вариаций, без изменений, без развития, без свободы выбора, без ценности, без цели. Морель выступает как демиург гностической традиции, злой бог. Творит свой мир как «вечную иллюзию». При этом убивает своих друзей и себя, не спрашивая их согласия, решая за них, какова будет их вечность.

Рассказчик, сталкиваясь с «произведением» Мореля, встречается с ним как реципиент художественного

произведения, как зритель первых кинофильмов, поверивший в их реальность. Вначале он выступает как наивный зритель: вступает в отношения с этой псевдореальностью, сначала опасаясь героев как преследователей, потом влюбляясь в Фаустину, ревнуя к Морелю. Морель – одновременно и автор, и герой собственного произведения. Так же и рассказчик. Он автор своего дневника, при этом он наивный зритель произведения Мореля и за счет этого одновременно его персонаж. В итоге он становится соперником Мореля в любовной коллизии (то есть в данном случае они оба как два персонажа одного сюжета) и, таким образом, становится его соперником как автора-творца своего мира. Переснимает жизнь на острове, встраивает себя в сюжет, меняя его. Становится автором своего произведения, где он же и его герой. Перестает довольствоваться ролью зрителя – созерцателя, испытывает нужду стать автором собственной реальности: *«Если я оставлю беспокойные надежды, связанные с поисками Фостин, то смогу привыкнуть к поистине божественному уделу — просто любить ее. Таков мой путь: жить, быть счастливейшим из смертных. Но мое счастье, как и все в человеческой жизни, под угрозой. Безмятежному созерцанию Фостин могут — хотя я не могу даже помыслить об этом, — помешать: поломка машин (исправить я не сумею); сомнение, которое может закрасться мне в душу и разрушить мой рай (надо признать, что Морель и Фостин иногда обмениваются*

фразами и жестами, способными смутить покой человека более мнительного, чем я); моя смерть. Безусловное преимущество моей идеи в том, что она заставляет саму смерть стать вечной гарантией безмятежного созерцания Фостин. <...> я стал частью этого мира; образ Фостин может исчезнуть лишь вместе с моим. <...> Я поменял пластинки; новая неделя будет повторяться вечно» [4; 92-93].

Описанная оппозиция рассказчика и Мореля как персонажей-творцов не исчерпывает проблему. Сюжет «Изобретения Мореля» обогащается за счет нарративной структуры, которая включает в себя три нарративные инстанции: дневниковая форма (нарратор - рассказчик), в нее постепенно проникают черты структуры «текст в тексте», появляются записки Мореля, его прямая речь, а также появляются примечания издателя, который никак себя не проявляет вначале. Таким образом, третья нарративная фигура – издатель. Как автор дневника комментирует и интерпретирует текст Мореля (причем не только его записи, но и его запись-голограмму, автором которой он фактически является), так и издатель начинает комментировать рассказчика, постепенно подает голос (при этом об издателе мы не знаем ничего). Издатель создает иллюзию объективности, настаивает на этой объективности («... как и во всех сомнительных случаях – даже рискуя навлечь на себя критику, – сохраняем верность оригиналу» [4; 89]), при этом своими комментариями обнаруживает определенную науч-

ную и философскую позицию: *«Гипотезу о наложении температур не следует отвергать категорически (присутствие даже небольшого нагревателя в жаркий день невыносимо), но я думаю, причина в другом. События происходили весной: вечная неделя записывалась летом; при проекции аппарат воспроизводит летнюю температуру»* [4; 91]. *«Осталось одно, и самое невероятное: возможность одновременного нахождения в одной точке предмета и его подобия. Этот факт дает возможность предположить, что мир зиждется исключительно на ощущениях»* [4; 92]. Однако остается не проясненным вопрос: как дневник попал к издателю? Что приводит нас к фикциональности всей структуры, разрушает иллюзию правдоподобия, которая подкреплялась дневниковой формой, но противоречила самому сюжету, его фантастичности. Каждый из нарраторов в романе выступает в роли гностического демиурга, творящего по своему произволу мир, которые они пытаются сконструировать согласно своему замыслу. И Морель, и рассказчик, и, в какой-то степени, издатель, который не раскрывает нам полноты картины, воплощают некий односторонний, неполноценный способ творчества, находясь на определенной дистанции от конципированного автора, не имеющего своего голоса, но проявляющегося в монтаже художественного целого романа.

Из сказанного следует, что роман Бьой Касареса, рассмотренный сквозь призму проблемы бессмертия,

ставит перед читателем вопросы природы художественного творчества. Что является первоначальным импульсом, тем драйвом, который побуждает творца к созданию произведения? Из чего творит художник: из реальности внешней, внутренней или перерабатывает уже созданный до него материал культуры? Равно ли художественное целое сумме технических приемов его создания? Возможно ли обессмертить себя в искусстве? Можно ли говорить о жизни произведения и жизни автора в произведении, возможна ли подлинная коммуникация посредством искусства? Таков круг основных поэтологических вопросов, инициированных «Изобретением Мореля».

Однако проблематика романа не сводится к сугубо эстетическим вопросам. Очерченный круг проблем выводит нас на более широкий уровень обобщения, вынуждая ставить вопросы о творчестве в целом как проективной способности человека, о границах художественного и технического, о природе и свойствах сознания, о соотношении сознания и материи и о человеке как «перекрестке» различных сущностных сил.

Проблема бессмертия как вопрос о границах человеческого

Сюжетное разворачивание романа позволяет сформулировать целый ряд онтологических и гносеологических вопросов. Рассмотрим, как и какие вопросы

порождает «Изобретение Мореля». Столкнувшись с фантастическими событиями, вторгшимися в его жизнь, рассказчик пытается найти им рациональное объяснение и выдвигает ряд предположений.

Гипотезы, выдвигаемые героем:

1. Галлюцинации, вызванные болезнью.
2. Изображения реальны, а сам герой – иллюзия, стал невидимым вследствие болезни.

3. Изображения – пришельцы с другой планеты.

4. Безумие героя, версия, порожденная сном, в котором герой находится с сумасшедшем доме (*«Я - в сумасшедшем доме. После продолжительной беседы с врачом (после процесса?) мои родственники привозят меня сюда. Морель – директор. Временами мне казалось, что я на острове; временами – что в сумасшедшем доме; временами, что я и есть директор»* [4; 53]).

5. Изображения – умершие, сам герой – странник в мире мертвых, *«подобный Данте или Сведенборгу, или тоже покойник, но другой породы, в иной момент своей метаморфозы; остров – рай или чистилище, где собрались эти покойники (налицо возможность нескольких раев; ведь если бы рай был один, и все отправились бы туда, и некая очаровательная молодая чета устраивала бы там каждую среду литературные чтения, думаю, многие предпочли бы воскреснуть)»* [4; 53].

Размышление над этими гипотезами напоминает выбор писателем способа построения интриги («Те-

перь мне стало ясно, почему привидения в романах всегда жалуются» [4; 53]....«Значит, я мертвец! Меня несказанно обрадовала эта остроумная мысль (обрадовала тщеславно, как удачная литературная находка)» [4; 54]).

Каждая из версий в равной мере может стать для читателя способом интерпретации происходящего в романе, равно как и обнаруженная в конце концов «правда», что высвечивает проблему критериев истинности познания. Следуя жанровой традиции «полицейского романа», в первой части произведения читатель вместе с героем «проводит расследование», пытаясь найти разгадку загадочным событиям на острове, и задаваясь, таким образом, вопросом: что есть реальность? Связанный с этим комплекс проблем, порождаемый романом: Что реально? Чему доверять: чувственным ощущениям или умозаключениям, что делать, когда они вступают в противоречие?

Проблема, порожденная изобретением Мореля, ставит вопрос не только о технической осуществимости вечной жизни человека, но и о том, что есть человек и что есть жизнь. Для Мореля жизнь возникает как сумма чувственных впечатлений: *«Если мы вспомним о сознании и обо всем, что отличает нас от неодушевленной материи, подумаем об окружающих нас людях, то не сможем хоть сколько-нибудь обоснованно отказать моим подобиям в праве на существование. Из соития ощущений рождается душа. Этого следовало ожидать. Мадлен можно было ви-*

деть, Мадлен можно было слышать, Мадлен можно было учуять, ее можно было ощутить на вкус и на ощупь – словом, это была Мадлен... Воздействие моего аппарата на человеческие, животные и растительные излучатели подтверждает гипотезу о том, что подобия обладают живой душой»² [4; 68-69].

Подобная позиция приводит к гипотезе возможности копирования жизни техническими средствами, поскольку размывает границы технического и антропологического. На наш взгляд, в основе представления Мореля о возможности создания «подобий» лежит платоническая концепция. Сумма чувственных впечатлений, собранных воедино, призывает в телесное воплощение платоновскую душу, которая пребывает в вечности. *«Чтобы мои подобия жили, мне нужны живые излучатели. Я не творю жизнь. Но разве не может называться жизнью то, что скрыто присутствует на пластинке, что обнаруживает себя, когда я поворачиваю рычажок и фонограф начинает работать? Не зависят ли, подобно китайским мандаринам, все жизни от нажатия кнопок, к которым прикасаются неведомые существа? И разве вы сами, размышляя о судьбе рода человеческого, не ворошили старые вопросы: «Куда мы идем? На какой пластинке, подобно ни разу не звучавшей мелодии, запечатлено наше «я» до того, как Бог повелевает ему явиться на свет?» Неужели вы не замечаете*

² Здесь невозможно не обратить внимания также на аллюзии к «Поискам утраченного времени» М. Пруста.

сходства между судьбами людей и их отображений?» [4; 69].

Если взгляды Мореля можно трактовать платонистски, то рассказчик, рефлексировав по поводу изобретения, обнаруживает в своих фантазиях сходство с концепциями русского космизма, в частности, с «философией общего дела» Николая Федорова. *«Я подумал о тех, кого уже нет; о том, что когда-нибудь ловцы волн воссоздадут их и вернут в мир. Мне даже казалось, что я и сам уже продвинулся на этом пути. Быть может, мне удастся изобрести систему для воссоздания облиций умерших. Вероятно, это мог бы быть и аппарат Мореля, снабженный устройством, не позволяющим ему принимать сигналы от живых излучателей (которые, безусловно, являются более мощными). Но увы! Сигналы, получаемые новопреставившимися покойниками, скорее всего сплелись бы в такой же запутанный клубок, как излучения умерших в глубокой древности. Чтобы полностью восстановить одну-единственную распахнувшуюся личность без всяких примесей посторонних черт, потребуется терпение Изиды, воскресившей Озириса. В неограниченном сохранении дееспособных душ не приходится сомневаться. Или, лучше сказать, не придется сомневаться тогда, когда человечество поймет, что для сохранения места под солнцем необходимо пропагандировать и осуществлять на практике идеи мальтузинства» [4; 74-75].*

Проект воскрешения умерших и сохранения в вечности современного поколения, основанный на изобретении Мореля, не требует освоения космоса, поскольку пост-существование в вечности оказывается замкнутым само на себя и не нуждается в обширном пространстве, располагаясь на оси времени: *«Когда умы, более утонченные, чем Морель, воспользуются его изобретением, люди смогут выбирать себе по вкусу уединенные уголки и, объединившись там с милыми их сердцу друзьями, вечно пребывать в этом узком райском кругу. Если съемка будет производиться в разное время, то один и тот же сад сможет вместить бесчисленное множество райских сообществ, которые будут одновременно и без каких бы то ни было столкновений функционировать на одном и том же пространстве»* [4; 78].

Однако вопрос о природе технически осуществимого бессмертия остается открытым, в том числе для персонажа романа: *«Удивительно, как изобретение могло обмануть самого изобретателя. Я тоже принял подобия за живых людей; но мы находились в неодинаковом положении: идея принадлежит Морелю, он следил за ходом работы и направлял ее; я же столкнулся с уже окончательным, действующим вариантом. Такая слепота изобретателя в отношении своего изобретения поражает и заставляет избегать поспешных выводов <...> Быть может, заглядывая в бездонные глубины души человеческой, я слишком обобщаю, занимаюсь морализаторством в*

духе Мореля. Я приветствую направление, в котором он (разумеется, бессознательно) нащупывал пути увековечения человеческой жизни: ограничившись сохранением ощущений и даже ошибаясь, он оказался провидцем: человек возникает сам собой. Это блестящее подтверждение моей старой аксиомы: «Не следует пытаться обессмертить весь организм». Логические доводы позволяют нам отвергнуть предположения Мореля. Подобия лишены жизни» [4; 76].

Подводя итоги, следует сказать, что написанный в первой половине XX века роман Адольфо Бьой Касареса «Изобретение Мореля» предвосхитил не только и не столько техническое развитие средств фиксации и передачи информации, сколько возникновение и дальнейшее развитие фантастической литературы, в частности, таких научно-фантастических жанров, как киберпанк и постапокалипсис; показал проблемы и перспективы технических форм бессмертия.

Повествовательные структуры романа осуществляются в технической практике современности. Проблема технически осуществимого бессмертия активно разрабатывается современной наукой, перспективы переноса человеческой личности на другие физические носители уже не представляются столь отдаленными и постепенно обретают формы действительности в виде нейронных сетей, инвазивных и неинвазивных нейроинтерфесов и т.п. Тем большим значением обладает исследование романа не столько для

литературоведения, сколько для философии техники, в части этических проблем технико-гуманитарного баланса, проблемы человека в технической среде.

Литература

1. Peters K. Der gespentische Souveraen: Opfer und Autorschaft im 20. Jahrhundert. München: Wilhelm Fink, 2013. 419 S. [Электронный ресурс] См. обзор книги Зенкин С. Умаление автора (Заметки о теории, 31) // НЛО. №131 (1/2015) URL: http://www.nlobooks.ru/node/5857#_ftn1 (дата обращения 18.08.2016)
2. Protsenko, Igor. Организация художественного времени в современной латиноамериканской литературе (на примере романов Адольфо Бийо Касареса «Изобретение Мореля» и Хуана Мануэля Маркоса «Зима Гюнтера») // Лінгвістичні студії: міжнародний зб. наук. праць. Київ – Вінниця: ДонНУ, 2015. Випуск 30. С. 103-112.
3. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М.: Прогресс, 1992.
4. Бийо Касарес Адольфо. Изобретение Мореля. Дневник войны со свиньями. Романы. Рассказы. Пер. с исп. СПб.: Симпозиум, 1999.

5. Бобрик Д.В. Философия постмодернизма в творчестве А. Бьой Касареса на примере романа «Изобретение Мореля» // Молодой ученый. 2012. №4 (39). Т. 2. С. 207-209.
6. Демин И.В. Русский космизм в перспективе трансгуманизма. Самара: Глагол, 2014.
7. Нестеров А.Ю. Вопрос о сущности техники в рамках семиотического подхода // Вестник Самарского государственного аэрокосмического университета. 2015. Т.14. №1. С. 235 – 246.
8. Уланов А. Варианты времени [рец.: А. Биой Касарес. Изобретение Мореля] // Знамя. 2000. №3. С. 223-225.
9. Шпаков В. Продолжение «Фауста» [рец.: Адольфо Биой Касареса «Изобретение Мореля»] // Октябрь. 2001. №2. С. 174 – 176.